UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
DIRECCION DE PROYECCION SOCIAL
SEMINARIO DE HISTORIA RURAL ANDINA

Arte y Lucha Social:
Los Murales de Amboná (Bolivia)

ARCHIVO
SEMINARIO DE HISTORIA
RURAL ANDINA - UNMSM.

Pablo Macera

Lima. 1980

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
DIRECCION DE PROYECCION SOCIAL
SEMINARIO DE HISTORIA RURAL ANDINA

Arte y Lucha Social:
Los Murales de Ambaná (Bolivia)

ARCHIVO
SEMINARIO DE HISTORIA
RURAL ANDINA - UNMSM.

Pablo Macera

Lima 1980

ARCHIVO
SEMINARIO DE HISTORIA
RURAL ANDINA - UNMSM.

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
DIRECCION DE PROYECCION SOCIAL
SEMINARIO DE HISTORIA RURAL ANDINA

Arte y Lucha Social:

Los Murales de Ambaná (Bolivia)

Pablo Macera

Lima, 198[illegible]

En homenaje a Gerdt Kutscher (+ 1979)

1. Unos murales desconocidos que sobreviven en el centro mismo de Sud-América, van a servirnos para desarrollar una de las preguntas menos frecuentadas por los que producen, usan o estudian arte: ¿Cuáles son las relaciones entre las diferencias sociales y las diferencias estéticas dentro de un grupo social determinado?. Adelantando conclusiones, sobre la base de Ambaná y otros sitios, sugiero que: a) El arte andino post-Inca está mucho más condicionado por esas diferencias que las variantes urbanas. (La Ciudad tiene a ese propósito un efecto homogenizador más pronunciado). b) Ese mismo mundo rural no siempre llega al rompimiento explícito ni a la impo

sición de un patrón hegemónico. Al contrario, allí donde varias clases rurales (o fracciones suyas) procesan sus conflictos sin poder eliminarse unas a otras, ocurre lo que he llamado compromiso estético limitado; cada grupo social desarrolla un núcleo estético básico que le sirve de identidad y programa pero, al mismo tiempo, mantiene activa una zona de frontera artística donde se practica el intercambio semántico y formal.

Diferentes viajes hechos en las sierras de Perú y Bolivia me vienen sugiriendo que para entender estos problemas del mundo andino no basta considerar a las comunidades y a las haciendas. Tan importantes como ellas son los llamados Pueblos de vecinos, residencia de mistis y

criollos, todos ellos medianos propietarios, comerciantes, transportistas. Ni comuneros ni hacendados, aunque desde luego hubiesen preferido ser esto último. No sería exacto designarlos como pequeña burguesía rural en formación y buscar su procedencia entre kulacs prósperos y junkers venidos a menos. Hay vecinos de esta clase. Pero con mayor frecuencia aquellos que son vecinos lo han sido por generaciones y en contextos no burgueses. En el curso de su ingeniería social, el coloniaje español promovió limitadamente a este grupo intermediario y al lado de las grandes mercedes de tierra hubo por eso concesiones menores que le dieron sustento.

No es difícil seguir la pista

de estos pueblos de vecinos en todo el Sur Andino. En todos los casos actúan con un dinamismo superior a las haciendas (o cooperativas) en sus relaciones con la masa de los campesinos empobrecidos. En todos los casos también la producción de aparatos simbolizados (fiestas, arte mural, etc.) es un recurso al que esos vecinos acuden con frecuencia para procesar esas relaciones. No todo queda en sus manos por supuesto. Los campesinos a quienes ese arte vecinal está dirigido no se limitan a una recepción pasiva. Responden, plantean su propio arte. El pueblo de vecinos se convierte así en un centro artístico quizás más activo que muchas de las ciudades carenciales que hoy abundan tanto en el Perú como en Bolivia.

La visibilidad de todas esas situaciones estético-sociales varia de un lugar a otro y no siempre coincide con la calidad artística objetiva tal como la postulamos con arreglo a nuestros propios mundos. Como caso concreto el pueblo vecinal de Ambaná es en ese sentido ejemplar. Mucho de lo que en otras partes se da aislado o por fragmentos allí en Ambaná se encuentra del todo desarrollado. Así también lo que se complica para ocultarse en tantos otros pueblos de vecinos resulta más evidente en Ambaná sin por eso perder algo de riqueza estructural. La causa de esta representatividad será sugerida en un próximo estudio. Por ahora solo se describirá y analizará el paradigma Ambaná como hecho dado en su funcionamiento interno.

A doce horas por carretera des de La Paz, en un ramal de la cordillera que separa la cuenca del Titicaca de los ríos amazónicos, el pueblo boliviano de Ambaná ha sido -- siempre un emplazamiento de frontera. Antes de su fundación española había sido ya escogido por los Incas y Tiahuanacos. Los batanes de - Marcapa y el monolito de Chuluhuaya parecen asociados a un activo centro de elite que proveía de almacenamiento y artesanías al campesinado circundante. Los incas no descuidaron la zona e hicieron pasar - por allí un camino del que existen vestigios por Illahuaya en Mani-Manipata cerca de la torrentera que baja hasta Yahuarquilla.

Nunca fue sin embargo Ambaná - un centro de primer orden. Durante

el coloniaje quiso competir, sin - mucha fortuna, con Mocó-Moco e Italaque. Era entonces provincia de una provincia cuyo modelo urbano - más inmediato no eran La Paz o San Carlos de Puno sino la gran Villa de Sorata. No dejaba pese a todo - de ser un curato codiciado como lo prueba la presencia allí de Jacinto de Rada autor de un Manual de - Mercader todavía inédito.

Después de la Independencia - criolla Ambaná se benefició con un reactivado comercio tanto hacia - los valles yungas como en dirección al gran circuito mediterráneo del Titicaca. Los vecinos, protegidos por la nueva legislación republicana, avanzaron sobre las tierras comunales. Pero los campesinos indígenas, pese a todo, pese incluso a Melgarejo, pudieron seguir contro-

lando algunos lotes de terreno. En casi todos los casos se trataba sin embargo de minifundios insuficientes para el sostenimiento de una familia andina nuclear (promedio de 5 miembros a mediados del XIX en el sur peruano). Los campesinos debían por eso ofrecer su trabajo en las haciendas y fincas para completar sus ingresos. Los vecinos de Ambaná no constituyeron en ese sentido ninguna excepción dentro de Bolivia. Con algunos cambios este panorama básico se mantuvo casi intacto en el curso del siglo XX, hasta la Reforma Agraria de Paz Estensoro. Con todos sus defectos, esa Reforma, la segunda en América (después de Méjico) trastornó las relaciones tradicionales en el campo boliviano. Los vecinos vinieron a menos; Ambaná decayó. Pero en los últimos años esos

mismos vecinos han empezado a reconstituir su poder local por vía del comercio y los puestos administrativos. Un nuevo ciclo de tensiones se está en consecuencia diseñando entre ellos y los campesinos.

La geografía que corresponde a toda esa historia, varía de un tiempo al otro. Ni la economía ni el cr-to de Ambaná se reducen por lo pronto a su pequeño recinto urbano. No es fácil sin embargo precisar los límites de su jurisdicción estática, la cual por otra parte no coincide con los términos de su jurisdicción política. Tres viajes de exploración que he podido hacer en 1977 no han sido suficientes para ese propósito. Resulta evidente por ejemplo que las fincas de Chinchipata deben ser incluidas dentro de esa frontera. Pero muchos vacilarían en hacer lo mismo con la hacien-

da Tetejone o la pequeña población de Chahuani. Existe con todo un núcleo formado por el mismo pueblo de Ambaná y algunos asentamientos inmediatos (Lapihuay, Illahuaya, Conchani, Chinchipata). Alrededor suyo quedan vinculadas otras poblaciones (Chorobamba, Cuturhuaya, Lucrubiri, Pasarani, Risana, Cocosoni, Huayllapata). Si bien algunas de estas pueden ser definidas como puntos de contacto e intercambio con otras jurisdicciones artísticas y sociales. Es el caso entre otros de Lucrubiri, donde se ha encontrado evidencias de complejos estéticos diferentes a los de Ambaná.

Dentro de ese espacio, las numerosas pinturas murales pueden ser agrupadas en no menos de siete conjuntos identificados según el tema y la cronología así como en función de

su productor o usuario principal:

A. Vecinos:	1. Casa Bonifacio (primera mitad xix)
	2. Casa Machicado (finales xix)
B. Fincas:	3. Chinchipata (finales xix).
C. Hacendados.	4. Tetejone (principios siglo xx)
D. Campesinos.	5. Familias Chiara-Nina (finales xix-xx)
E. Poblanos.	6. Casa Efraín Rengel (1970)

2. Anteriores a estos murales laicos y privados existieron los murales religiosos que hasta hace poco podían verse en la Iglesia de Ambaná. De ellos solo tenemos algunas menciones orales muy vagas. Correspondian al parecer a

la vulgarizada serie de infiernos, paraísos y juicios finales tan -- abundante en todo el Sur Andino. ¿hasta qué punto estos murales eclesiasticos constituyeron en Ambaná un verdadero antecedente de los -- que posteriormente fueron pintados en casas particulares?La simple anterioridad cronológica y la coincidencia geográfica no bastan a ese respecto. Incluso de observar únicamente los temas, nuestra respuesta sería negativa.Donde en cambio se reconoce la existencia de una - tradición es en cuanto a la tecnología y las funciones. Cuando hablo de tecnología me refiero a la idea técnica-general más que a cualquiera procedimiento concreto. En realidad es muy poco lo que sabemos acerca de estos últimos para cualquier periodo de la Historia Andina. Si se juzga por --------------------

los resultados finales, sospechamos que las técnicas muralistas - empleadas hoy en Bolivia o Perú - son muy diferentes a las que se utilizaba durante el coloniaje. Pero, en cambio lo que se mantiene - es el propósito de utilizar paredes en vez de lienzos para los fines de la pintura. De otro lado - lo que igualmente perdura es el - conjunto de funciones sociales de las que el mural es parte e instrumento: el arte mural ha sido en los andes mucho menos inocente y "puro" que la misma pintura sobre el lienzo. Y ha sido objeto de manipulaciones ideológicas muy diversas.

En Ambaná, al igual que en otros pueblos andinos, la iglesia y sus murales estuvieron en la colonia fundamentalmente vinculados a la plaza, el gran espacio público dominante que desde el siglo XVI

ARCHIVO
SEMINARIO DE HISTORIA
RURAL ANDINA - UNMSM.

reemplazó a los grandes patios ceremoniales prehispánicos. Ese espacio era presentado como un espacio neutral a donde podían concurrir todos los estamentos de la sociedad colonial. Para los vecinos era un espacio cotidiano, para los campesinos un espacio dominical; frecuencias diferentes en el uso que pueden traducirse en términos de familiaridad y empleo cuasi ceremonial respectivamente. En los dos casos, una vez a la semana, era el lugar común de los principales intercambios sociales concentrados alrededor de una acción: el mercadeo. La Iglesia parecía estar al margen de esa agitación mundana. Pero, en la práctica simbólica, formaba parte suya aunque sólo fuera por el hecho de postularse como una proximidad al margen. Al lado

del mundo de los negocios, como su contraparte sagrada, la Iglesia y sus murales funcionaban como ocasiones y espacios de reconciliación. No solo con los demás sino además cada uno consigo mismo. Cada humanidad dispersa en el despliegue de sus menudencias comerciales readquiría en la Iglesia el centro de su cebolla, su aparente identidad y al mismo tiempo reencontraba al todo social. Doble reconciliación y falsa reconciliación. Para eso servían los murales tan eficazmente como todo lo demás de la liturgia cristiana. Los valores formales satisfactorios de la pintura mural se auto-planteaban como un No-Mundo, una negación del mundo duro del mercado de la plaza. Pero también lo asumían a dos niveles: a) si incorporaban escenas concretas

de la vida diaria; b) o al visualizar en paraisos e infiernos las grandes abstracciones del premio y del castigo como hipostasis celestiales del régimen juridico terreñal. La operatividad de estas funciones estaba garantizada por el hecho mismo de ser complejas, de ser ambiguas y de ser, a menudo, no intencionales a nivel individual. Los murales y la Iglesia contribuian al sostenimiento del sistema de la plaza, del gran sistema mundano, precisamente porque la mayoria de sus participantes no sabía que asi ocurriera.

¿En qué momento resultó necesario o conveniente para los vecinos de Ambaná pintar murales en sus casas y reemplazar-competir-complementar el servicio que rendían

los murales de la Iglesia? Quizás unos y otros se han venido reforzando en los Andes desde los primeros tiempos de la colonización. Pero también es posible -y esta es una hipótesis a explorar- que el indice de control simbólico de la Iglesia Católica disminuyera en Perú-Bolivia a partir de 1780 y en el curso de los cincuenta años siguientes. En realidad nosotros historiadores mistis y criollos sabemos todavía muy poco sobre lo que en realidad significaron para la sociedad campesina indígena acontecimientos como Túpac Amaru, Tupac Catari, Pumacahua, Derrota del Rey, Triunfo Criollo, Restauración Confederativa de Santa Cruz. Los trastornos entonces ocurridos deben haber afectado a todos los aparatos simbólicos, in

cluyendo prioritariamente a los de la Iglesia. Como hoy existen teólogos de la liberación y teólogos del culto popular también en ese Pachacutec de los siglos XVIII-XIX hubo curas patriotas y hasta algunos tímidos tupamaristas. Pero la Iglesia como totalidad quedó comprometida no sólo en la medida que apoyó la causa española contra la causa india sino por su ineficacia como aparato intermediario para rebajar el castigo contra la masa indígena.

Son, de acuerdo a esta idea, 50 años de vacio. Esta interpretación recibe apoyo de la misma evolución del muralismo andino. Unos murales como los de Tadeo Escalante en Huaroc (1813) deben ser interpretados como una solución ecléctica que deseaba sintetizar y

reconciliarlo todo. Sin conseguirlo. Si después, ese mismo Escalante, típico vecino de las tierras altas peruanas, decidió pintar casas en vez de iglesias (nada menos que sus propios molinos) fue sin duda porque pensó que estos espacios privados eran en su tiempo más eficaces que las iglesias.

Lo mismo debió ocurrir en Ambaná. En el mejor de los casos algunos buenos vecinos criollos o mistis deben haber creído que se encontraban en la dirección del progreso si secularizaban los procedimientos simbólicos de control social. Es decir: en vez del cura y sus murales de la Iglesia, nosotros mismos los criollos y mistis.

3. Prueba de todo eso es la casa Bonifacio (por su dueño Bonifacio

Riveros). Hoy abandonada debió en su tiempo ser una casa vecinal con ciertas ambiciones residenciales. La fecho tentativamente en tiempos de la Confederación Perú-Boliviana (1836-38); no sólo por razones de estilo sino también porque sólo así puede explicarse el hecho que en plena Bolivia (sobre todo en territorios casi fronterizos donde la sensibilidad jurisdiccional es mayor), alguien hiciera pintar encima de su puerta el escudo nacional del Perú. La intención confederativa es todavía más visible gracias a los cóndores bolivianos que custodian ese escudo.

Detengámonos en esta puerta y en los diferentes nombres que la casa suscita entre los habitantes de Ambaná. Algunos la llaman Casa

de Cóndores. Este es un nombre reciente y "culto" usado solo por tres vecinos de 50-60 años cuyas casas se encuentran en la Plaza de Armas y sus alrededores. Ni siquiera los familiares más jovenes de esos vecinos repetian el nombre. Los colindantes físicamente inmediatos a la Casa (cuatro jefes de familias pobres, entre 40-60 años) también lo ignoraban. No parecian haber pensado en el problema de una nominación (al revés de los vecinos prósperos que tenían ya una "respuesta preparada"); y sólo a mi solicitud y con vacilaciones la llamaron indistintamente Casa Vieja, Casa de los Loros, Casa del Ahorcado, Casa de los Bueyes. Mientras que los más jovenes del pueblo, en los barrios de arriba o de abajo, la designaban apenas como -

Casa Pintada. Esa diversidad onomástica expresa muy bien el entrecruzamiento de clases y generaciones al interior de Ambaná, así como la ausencia de posiciones hegemónicas. Casa de los Cóndores, en ese contexto, evidencia un esfuerzo frustrado de los vecinos principales para elaborar símbolos comunes. Si han fracasado es debido a a la inconsistencia formal de su propuesta que a su vez resulta de la inconsistencia de su propia posición dentro del sistema que todavia hoy pretenden dirigir. Por lo pronto hablar de una Casa de los Cóndores denota una actitud elusiva. Uno de esos cóndores aparece hiriéndose el pecho como un pelícano católico (postura que se repite en otra ave del patio interior). No coincide por tanto con la iconogra-

fía oficializada de los símbolos patrios bolivianos. Los vecinos no pueden así mencionar a los cóndores con ninguna precisión que los vincule directamente con Bolivia. Pero, al mismo tiempo, enfrentan una situación actualmente incómoda por la asociación condores-escudo Perú. La resuelven mal y a medias al fingir que esa asociación no existe y mencionar exclusivamente a los cóndores que aparecen como elementos decorativos complementarios. Soluciones de esta clase no pueden gozar del favor de otros grupos sociales debido a su irrealismo que, al presente, no está respaldado por ningún poder efectivo de los vecinos.

En su momento esta casa puede haber concitado opiniones muy

divididos por el hecho de ser en el lugar una cabeza de serie y constituir una obra sofisticada y oportunista donde la ingenuidad es sólo aparente. Su autor pudo ser algún artista peruano o boliviano que posiblemente había recibido algún entrenamiento en el Cuzco y hasta conocía la escuela muralista de Tadeo Escalante . De ser así, es muy posible que en el trayecto Cuzco-Bolivia (más precisamente Acomayo-Ambaná) existan otros pueblos con obras similares. Todas ellas debieron ser hechas por un pequeño grupo de pintores y quizás hasta por un solo muralista itinerante.

Esos pintores de paso probablemente llegaban al pueblo por una estación luego de posadas las

lluvias del verano alto-andino. Los propietarios debían recibirlos bien ya que, como se ha dicho, los murales contribuían a consolidar su prestigio social. Para el artista y su clientela la más inmediata dificultad (repetida innumeradas veces) hubo de ser la elección de los temas. Ambos compartían una igual tensión entre varios objetivos y limitaciones: el afán de la novedad individual se hallaba controlada por los imperativos de la moda o gusto dominante que creaba patrones comunes que a su vez debían ser adaptados a ciertas necesidades regionales. El artista debía tener en cuenta además la proximidad de otras obras murales cuando las había así como su propio registro o carrera artística. No podía cambiar ni repe

tir demasiado.

Otro problema era el espacio disponible. La fachada resultaba sin duda prioritaria pero no era suficiente. Para los fines de comunicación entre vecinos y campesinos una fachada resultaba ser una ostentación casi intransitiva destinada indiferentemente a cualquiera que pasara delante de su puerta. Más aún si subrayamos el hecho de que esas fachadas aparecen cortadas al filo de una calle sin vereda, sin medios transicionales que funcionasen como los atrios lo hacían en favor de las iglesias. Pero en cambio las casas de vecinos poseían en el patio otro espacio a la vez doméstico y semi-público donde las transaciones simbólicas podían tener lugar. Como la plaza

también el patio es un lugar de encuentro; pero a diferencia de la plaza que se autoconfigura como neutral y democrática, el patio es definitivamente un espacio doméstico, un espacio con dueño al cual somos invitados.

En la medida en que, sin embargo, no es un espacio íntimo, el patio vecinal no era para los campesinos que entraban allí una simple transición de lo exterior a lo interior sino que servía para marcar una admisión a distancia, subrayar las jerarquías y fortalecer la preminencia del vecino. Como espacio de trato y contrato entre campesinos y vecinos era pues obviamente favorable a estos últimos.

El despliegue muralista en estos patios será así una constante

en el curso de todo el siglo XIX y el primer tercio del siglo XX , ya se trate de casas vecinales o de fincas de haciendas. En cada caso, en cada época, de un modo diferente. Para un vecino próspero de Ambaná hacia 1830-40 lo importante era que el muralista elaborase símbolos adecuados para comunicar a los campesinos un mensaje donde el principio de la autoridad vecinal apareciera incuestionado por los recientes cambios políticos producidos por la Independencia criolla. Problemas similares se estaban planteando por entonces a todos los vecinos del área surandina enfrentados a una enorme masa de campesinos quechua-aymaras. No es de extrañar por eso que coincidieran en mucho las respectivas soluciones estéticas al servicio

del control social.

El muralista de Ambaná debía sin embargo manejar un espacio relativamente reducido. Además de la fachada, la pared hacia el patio no contaba con más de dieciseis metros lineales y una anchura variable de donde fueron excluidas las partes bajas contiguas al suelo. Ni pensar en el despliegue y a veces la repetición que sugerían los grandes muros de las Iglesias. La solución consistió en reducir el tamaño de las figuras y crear dos campos pictóricos horizontales paralelos en todo el frente de la pared. Dentro de esos campos el muralista dispuso varias unidades temáticas pero evitando marcar una separación muy clara entre ellas y sin desarro--

llar por extenso todas las implica ciones que había en cada una de esas unidades.

El efecto final fué la condensación y variedad; un mensaje hecho de sobreentendidos y donde la presencia de algunas figuras aparentemente decorativas tenía más bien un caracter metafórico. Tanto que para quien se encuentre fuera de esos códigos el mural carecería quizás de fluidez y coherencia. Nuestra impresión por el contrario es que la lectura de ese mural fue sumamente fácil para vecinos y campesinos y que el contenido de su mensaje resultó asimismo muy explícito. Lo que ocurre es que la semántica y la estética implicadas eran perfectamente conocidas por ellos mientras que para nosotros es objeto -

de una reconstrucción.

No existe en esta obra un núcleo visual dominante en función del cual se organice el resto de la composición. No sirven para eso ni los cóndores de la puerta principal ni el Inquinqui del patio interior. Tampoco los soldaditos que ocupan toda la parte inferior del mural del patio. Cada unidad escénica (a veces compuesta de una sola figura) parece fraccionada de las otras. Esa descripción sinbólica no es un defecto. Por lo pronto permitió al muralista ampliar su cobertura semántica arreglándoselas para mencionar el mayor número de significaciones para su clientela rural. Era así mismo una disperción que expresaba correctamente la estructura --

del Perú y Bolivia, con sus centros diferenciados de poder político y organización social.

El registro temático incluye motivos de diversas procedencias: a) Pre-hispánicos; b) Campesinos locales; c) Tradición común al Sur Andino; d) Referentes a la sociedad global boliviana. Es pre-hispánico el puma alado que también figura en los murales peruanos de Chinchero como emblema onomástico del curaca Pumacahua (fines del siglo XVIII) y que aquí en Ambaná, cerca de medio siglo después, adorna la puerta principal como símbolo despersonalizado En Chinchero el puma alado aparece venciendo la gran sierpe (Tupac Amaru), símbolos aparentemente opuestos o alternativos. Pero, bien visto este puma es tam-

bién un Amaru o Dragón y se vincula con cultos nativistas pan-andinos que hoy todavía perduran. Su presencia en la casa de Ambaná puede ser explicada, como una forma ambigua de aprovechar tanto su fuerza simbólica general, como también el énfasis represivo y disciplinario que este símbolo había adquirido en todo el sur peruano durante las expediciones de Pumacahua contra los tupamaristas.

Pre-hispánicos son también los temas clasificados como campesinos pero más que la ubicación cronológica importa aquí la identidad de clase. No es seguro que en esta categoría pueda ser incluido el oso. Su presencia en un mural más tardío, parecería vincularlo en Ambaná a los circos ambu

lantes de la República. Solo inves tigaciones adicionales, podrían decir si su figura en los murales de esta casa se vincula o no con las tradiciones orales y corográficas pan-andinas que hacen del oso raptor de mujeres un símbolo del hombre primitivo y de las edades pre-agrícolas. No hay duda en cambio sobre la estirpe campesina de otros temas: El Inquinqui asociado al cultivo de ocas y papas, ave protectora (extermina gusanos) y temida (porque si llora habrá hambre). El Huaycho, de igual ambivalencia porque ayuda al agricultor pero puede torcer la cara de quien lo molesta. Junto con ellos el loro-compañero del sol, que señala el tiempo alegre de la cosecha. Fuera del contenido concreto que tuvieran como mensajes, la cuidado

sa repartición de estos personajes en toda la extensión mural, debe haber producido en los campesinos un efecto de familiaridad y reconocimiento.

Es menos fácil individualizar los elementos propios y exclusivos de Bolivia y la región Ambaná, y diferenciarlos de aquellos que pudieran ser comunes con las provincias peruanas de Puno, Cuzco, etc. El tema del trabajo es un ejemplo. Su difusión en todo el Cuzco a fines de la colonia está comprobada por numerosos murales y otra clase de pinturas (arrieros de Urquillos, árbol de la vida en Acomayo, etc.).

En esta parte los murales de Ambaná se encuentran dentro de la órbita de una influencia exterior; pero, quizá haya algún enfasis lo-

cal en temas como El Pisoteo de -- los esclavos, Los Bueyes y el Arbol del Ahorcado, donde al parecer se castiga la desobediencia de un trabajador. ¿ Por qué sin embargo el muralista representó negros y en ningún tramo de su obra introdujo campesinos indígenas?.

Lo boliviano, aquello que se refiere a la sociedad envolvente - controlada por los criollos y los mistis, está representado por los Cóndores y sobre todo por las escenas militares del patio. Muy deteriorada esta sección parece reproducir una batalla (cañones disparando, oficial con catalejo). Su posición en la parte baja daría una cierta impresión de base, cimentación o fundamento si no fuera - por el pequeño tamaño de las figu-

ARCHIVO
SEMINARIO DE HISTORIA
RURAL ANDINA - UNMSM.

ras que les quita toda idea de poder.

4. La Casa Bonifacio consolidó el uso del patio como zona de contacto entre campesinos y propietarios. Pero, a medida que pasaba - el tiempo los vecinos de Ambaná - tuvieron que introducir nuevos temas dentro de la composición mural. Si bien, como se ha dicho, en todos los casos el objetivo era - el mismo: diseñar una representación del mundo que para actuar en favor de los vecinos tenía de algún modo que ser aceptable para los campesinos. Por las destrucciones de numerosas casas viejas en Ambaná no es posible seguir paso a paso este proceso que va desde Casa Bonifacio en la década de 1830 hasta finales del siglo XIX, después

de Melgarejo y la guerra con Chile, hacia 1890 en que al parecer fueron pintados los primeros murales de la Casa Machicado. En la parte baja de Ambaná, está casa está hoy casi en ruinas; han caido parte del balcón y la escalera. El patio mismo está muy deteriorado y de todo lo que pudo haber sólo se distingue dos conjuntos murales: Los Danzantes y Desfile Militar.

Tanto en el segundo piso como en la planta baja vemos pintadas además flores verdes y rosuchos, a veces que como los inquinquis y huaychos se relacionan con las cosechas. Los danzantes, en amarillo azul y verde forman un conjunto bellisimo de gran eficacia decorativa. Representan bailes comunes al Perú y Bolivia: Auqui-auquis, La-

quitas y Chatripulis. El muralista los ha trabajado hábilmente con gran sentido del movimiento; algunas figuras son a ese respecto de calidad excepcional: El Caporal y ese fantástico Hombre en Vuelo, que flota con una botella en mano y que por una sorprendente coincidencia, recuerda a ciertos personajes alados de la textilería paracas. El Desfile Militar tiene las mismas características dentro de un mayor convencionalismo temático.

Los Danzantes de esta casa emparentan con unos rarísimos Papeles Pintados recientemente estudiados por el profesor Gerdt Kutscher cuyas investigaciones resumimos en este parrafo. Los Papeles Pintados más antiguos fueron encontrados --

por J.J. von Tschudi entre 1866-69 y perduraron durante toda la segunda mitad del XIX y principios del siglo XX. El Iberoamerikanisches Institut de Berlin guarda ejemplares coleccionados durante todos esos años primero por Uhle y después por Lehmann. Esta técnica se extendió por toda Bolivia pues hay pruebas de su uso en Copacabana, La Paz y Tarija. Como los murales de la Casa Machicado también estos papeles tienen por motivo a las danzas populares ya mencionadas (Auquis, Laquitas,...). Pero a principios del siglo XX, dos extraordinarias artistas, Evarista Gutierrez en La Paz y Corneta Flores en Tarija ampliaron y renovaron sus temas. Las dos siguieron pintando danzas pero les añadieron escenas costumbristas (Los Patrones, Tarija) o -

cuentos popularizados como El mundo al revés (Evarista Gutierrez - 1910).

La adopción de estos danzantes por los vecinos de Ambaná no puede ser explicada sólo en términos de moda. Revela también, pese a su realismo costumbrista, la necesidad de alterar la realidad social en el curso de su proyección estética. Los murales Machicado no asocian el trabajo rural a la temática represiva y penosa (Los Esclavos) presente en los murales de la Casa Bonifacio. En su lugar aparece La Fiesta. Elimina también de su contenido bélico al militarismo boliviano y en vez de la batalla - (Casa Bonifacio) pintan el desfile. Ni la fiesta ni el desfile constituian obviamente el acto y la rela

ción fundamental de los habitantes de Ambaná. Concederles un lugar prioritario dentro de los murales, con exclusión de otros temas permitía "embellecer" una realidad cotidiana mucho mas sórdida. Quienes ingresaban a ese patio eran sometidos asi a un proceso de reducción simbólica que empobrecía y disminuía la conciencia que pudieran tener de sus relaciones con los propietarios.

5. Con el tiempo, hacia fines del XIX principios del XX, se profundizaron en todo Bolivia las diferencias de clase en el sector rural. El crecimiento minero ocasionó una revaluación de ciertos productos agrícolas. Las tasas de ganancia cada vez mayores favorecieron principalmente a las grandes unidades de producción; antes que

nada a las haciendas latifundistas y luego a los medianos propietarios dueños de fincas. Unos y otros siguieron recurriendo a los murales para expresar su identidad y fortalecer su posición en los intercambios simbólicos con sus campesinos. Dos ejemplos de esa clase hemos encontrado en la zona. Unos son los murales de la Finca Cordero en Chinchipata; otro más apartado de Ambaná en los pretenciosos patios de la ex-Hacienda Tetejone.

Los murales de Chinchipata contienen es cierto algunos temas tradicionales (flores, escudo de Bolivia) pero lo principal corresponde al industrialismo, a los sueños industrialistas que circularon por toda Sud-América a principios del siglo XX. Aquí a cuatro o cin-

co horas a caballo de la carretera más próxima, los dueños de Chinchipata pintaron en sus paredes chimeneas, aviones, represas hidráulicas y barcos a vapor. Recuerdan a los murales que La Torre encargó pintar en el Cuzco. Con una diferencia: que al menos La Torre tenía una fábrica de tejidos mientras que aquí en Chinchipata todo era pre-industrial y esos murales no retrataban la realidad inmediata.

Las pinturas industrialistas de Chinchipata encierran una intención futurista, una propuesta utópica y constituyen la expresión estética del programa político de un sector de las clases medias bolivianas. Los dueños de Chinchipata pertenecían al grupo de los Vecinos Progresistas que frente al po

der cada vez mayor de los grandes hacendados tampoco podían aumentar considerablemente los excedentes que extraían de los campesinos. El desarrollo industrial nía a ser para ellos una tercera vía, una tabla de salvación, por lo menos una alternativa que plantear en los escenarios políticos. Entretanto, mientras ese desarrollo tenía lugar, los propietarios progresistas a falta de verdaderas fábricas se contentaban con la imagen de una fábrica y la promesa de unas pinturas. Los campesinos que acudían al patio de Chinchipata quizás no comprendieron del todo lo que esas pinturas significaban. Al revés de los que podía ocurrirles con las fiestas y desfiles del patio Machicado o en la Casa Bonifacio,

aquí se encontraban ante un mundo desconocido. El progresismo mesocrático empezaba así a fracasar desde sus primeras manifestaciones estéticas. Era la no comunicación.

6. Más complicada, más fantástica y absurda que la de Chinquipata es la alienación en los murales de Tetejone, hechura de grandes hacendados, gente de gusto fino. Todos hablaban de esas pinturas. Por falta de caballos hice un largo camino a pie.

Tetejone se encuentra al final de una cuesta en medio de antiguos andenes incas ya caídos. Una avenida de enormes eucaliptus conduce hasta el gran patio de la hacienda. Todo parecía confirmar

lo que algunos vecinos de Amnaná me habían dicho. Quien ingrese al patio se encontrará con un snobismo decadente. En plena sierra andina, a más de 3,500 ms. de altitud, imaginemos un inmenso patio colonial: suelo empedrado, techos de teja, paredes encaladas; y pintada sobre esas paredes, en su parte más central, una elegante pareja, ella vestida de seda y él con su peinado a lo Carlitos Gardel. Son los dueños de Tetejone inmortalizados por el muralista Alarcón a quien en 1929 encargaron que decorase este patio. La señora y el señor cruzan las piernas con un desgano bello epoque contra el fondo de unos nevados andinos (Illampa); frente a ellos una mesa y sobre ella, en primer plano, una botella de burdeos. De

cían que en el interior de la casa (donde no pude ingresar) ese mismo Alarcón pintó escenas de la vida diaria. Ojalá sea cierto porque en el patio fuera de un escudo boliviano nada más hay de boliviano. La pareja de latifundistas escogió cuidadosamente su compañía venados europeos, trineos rusos, paisajes nórdicos. Estos murales no son mejores ni peores que sus equivalentes surperuanos (Casa Estrada en Calca, Ferrocarril de Urcos, paisajes invernales en Andahuaililllas, Hacienda Pucuta, etc.).

¿Mal gusto?. Sin duda; pero me place repetir una definición muy exacta del teólogo peruano Gerardo Alarco: "El mal gusto es toda una falsa posición general frente a la vida". Una falsa posición que no es "inmanente" sino producto de

ARCHIVO
SEMINARIO DE HISTORIA
RURAL ANDINA U.N.M.S.M.

una relación social muy compleja que en una sociedad determinada puede afectar tanto a las clases altas como a ciertas fracciones de las clases medias y populares. En cada caso, desde luego, el mal gusto tiene características propias y cumple funciones diferenciadas que se complementan. La Huachafería peruana por ejemplo (lo cursi, ciutico o prosaico de otros países) ha sido considerada un típico fenómeno de clases medias. Puede ser definida como un instrumento de dominación de las clases altas sobre sus colindantes clases medias; una forma de control ético-estético y mental para castrar los eventuales impulsos reformistas, revolucionarios o simplemente progresistas de esas clases medias. Las clases altas-

proponen a sus inferiores modelos de conducta (modas) y asumen luego una ambigua actitud: de un lado estimulan la imitación (función - de control); del otro la desestiman y se burlan de esa imitación considerándola incompleta e imposible (reserva del prestigio). Al lado de la Moda-modelo la clase - alta elabora rápidamente, simultáneamente, una segunda Moda más íntima o secreta solo practicada - por los "inn". Cuando la clase media percibe esta segunda frontera y pretende llegar hasta ella, la clase alta tiene ya preparada una tercera, quinta o enésima línea - de retirada.

En sociedades coloniales, como las del Perú y Bolivia, re-- sulta sin embargo que esta huacha

fería que la clase alta exporta y dirige hacía sus clases medias, -- también afecta a esa clase alta. La huachafería de las clases altas coloniales aparece entonces como un snobismo internacional. Porque esas clases altas coloniales son - clases medias en el orden mundial; tienen por encima suyo otras clases altas. De este modo (por la doble vía del snobismo-huachafería) se integran a nivel estético la dependencia exterior y la dominación interna. El hacendado boliviano -- que se atrevió a ordenar esos murales percibía su hacienda (y por extensión su país) como una silla sobre la cual sentarse para saborear los placeres de afuera. Proclamar esta aspiración con tanto énfasis visual como lo hizo era una forma- de comunicar simbólicamente a sus

campesinos la inmensa distancia -- que los separaba de sus patrones . Los señores de Tetejone pertene--- cían a otro Mundo, un mundo hecho de burdeos, gomina y trineos; un otro mundo del cual, habían de pensar - los campesinos, procedía la legitimidad de todo el sistema.

El mural andino era así puesto al servicio de un grupo como -- los criollos mestizos de la Paz - (más mistis que criollos) que hoy día mismo no saben bien lo que son pero si saben en cambio lo que no quieren ser: No quieren ser indios. Los murales de Tetejone proclaman esta identidad negativa.

Tetejone es pues el arte del abtencionismo patronal; arte del - gran vecino. El suyo no podía ser ya un arte de cóndores y chihuan--

cos; ni siquiera era ya necesario ser demasiado ostensivo con el Ejercito; ni batallas ni desfiles. Tampoco convenía insistir en el castigo (Casa Bonifacio) o la -- fiesta (Casa Machicado) ya que ambos correspondían a una solidaridad tradicional que el latifundio estaba abandonando. El futurismo industrial de Chinchipata resultaba asimismo excluido no tanto por su carácter utópico sino, al contrario, por constituir una amenaza aunque fuese teórica.

Los dueños de Tetejone preferian escapar por la tangente. Al pintar para ellos y sus indios - trineos, burdeos, etc. creaban un espacio fantástico que lo mentía y trastornaba todo; tanto que nadie podía a través de esos mura--

les conocer su función o su identidad ni las de cualquier otro participante. El snobismo patronal resultaba asi menos inocente, menos inofensivo de lo que podía suponerse. Era también un instrumento estético al servicio de la dominación de clase.

7. Frente a este arte mural de los vecinos hubo también en Ambaná un arte mural campesino. No siempre ha ocurrido así en la Sierra andina. En el Perú y en Bolivia son numerosos los ejemplos contrarios en que solo se encuentran a este nivel testimonios de la estética patronal. Lo popular se expresa entonces en artes "menores" y casi confidenciales. Como formas casi clandestinas de resistencia social. Solo investigaciones futuras podrán

decir porqué no sucedió lo mismo en Ambaná; porqué los campesinos fueron capaces de crear una opción artística propia, competir estéticamente con los vecinos; porqué, en fin han vencido y mantienen esa tradición cuando ya los vecinos han abandonado la suya para reemplazarla por gustos urbanos importados desde La Paz.

La reacción cultural campesina frente a los murales se dispersa alrededor de Ambaná en numerosas poblaciones pequeñas cuyo foco de irradiación parece encontrarse en Lapihuay e Illahuaya. Existen allí no menos de quince casas pintadas con murales. Las más importantes pertenecen a las familias de Manuel Nina, Blas Cari, Bartolomé Esquivel, Silverio Nina, Salustia-

no Chiara, Marcelino Nina, Ascen-- ción Chiara, Raimundo Chiara. Es e vidente la conexión familiar. Una dinastía de pintores porque Ninas y Chiaras son parientes (un Chiara fué abuelo de un Nina). Parientes y rivales-asociados puesto que ca da una de estas ramas familiares - se atribuye la iniciativa en la -- producción de murales. Todo parece indicar sin embargo que los prime- ros murales fueron pintados por As cencio Chiara a finales del XIX - principios de este siglo. Pero su casa vieja ya no existe. Dicen que había pintado escenas de siembra y una selva con monos y papagayos.

Es difícil saber cuanto de -- los murales que hoy se ve fueron - hechos por este Chiara. Sospecho - que alguno de los atribuidos a di

ferentes Ninas y Chiaras más re-- cientes son restauraciones de o bras hechas antes por el abuelo - Chiara a las que se han hecho mí nimos agregados.

Los Chiara/Nina estuvieron - en plena actividad durante cin--- cuenta años hasta la década de - 1950; pero su influencia se pro-- longa hasta hoy. De igual magni-- tud es su radio geográfico pues o bras suyas o que las imitan pue-- den encontrarse hasta cerca de la hacienda Totojone. Ninguna noti-- cia concreta existe sobre el sis tema de aprendizaje de estos mura listas. Lo más probable es una -- trasmisión generacional. Para el primer Chiara quizás hay que supo ner su contacto con algún muralis ta ambulante de visita en Ambaná.

En todo caso, las técnicas parecen ser las mismas asi como los materiales empleados y las preferencias cromáticas (ocres, amarillos, azules y verdes).

Hay ciertos elementos comunes a todas las casas y generaciones de Chiaras y Ninas: soldados, arreglos florales (principalmente en macetas) y loros o papagayos. Luego temas variables aislados y particulares de cada casa que no se repiten en otras: Laquitas u Auqui-auquis, condores y marianos color café (falcónidas que al revés de los negros-traen buena suerte), Curas, amansador de osos, escenas de cacería. Algunos de esos temas, loros y flores por ejemplo se hallan como hemos visto en los murales de vecinos. Si los Chiara/Nina los re-

piten es sin embargo menos por imitación que por ser temas adecuados a su propia experiencia como cultivadores. Otros como el tigre, el oso, tienen multiples procedencias. Figuran ya en otros murales (oso en casa de Bonifacio) pero parecen vinculados con leyendas muy viejas que desde hace algunos años empiezan a ser reactualizadas.

Menos organizadas que los murales Machicado, sin el convencionalismo de Tetejone, estas pinturas campesinas parecen ser un arte que no ha cuajado definitivamente. ¿No es acaso esta también la situación social y económica de todo el campesinado andino con sus consciencias de clase todavía incompletas? La desagregación escénica parece ser en esta coyuntura, un re

ARCHIVO
SEMINARIO DE HISTORIA
RURAL ANDINA - UNMSM.

curso idóneo. Empleado como se sirvió, a principios del XIX en la Casa Bonifacio, cumple iguales funciones en el siglo XX: ampliar el horizonte de las significaciones montadas en la pintura y no adoptar compromisos acerca de un centro privilegiado de referencia.

8. Una derivación de este arte campesino es el muralismo de aquellos que he llamado Poblanos . No son campesinos que habitan casas aisladas en asentamientos dispersos; forman parte de poblaciones nucleadas bajo la influencia de los vecinos. Son campesinos que empiezan a no serlo. Hasta cierto punto pueden ser incluidos en este grupo los que pintaron Chahuani (nuevo y viejo). Con algunas restricciones, sin embargo: a) Aunque nucleado

Chahuani es un pueblo de indios, no de vecinos; b) a la sombra de una gran hacienda y c) bajo la influencia estética de algunos Chiara-Nina. Los campesinos se encuentran aquí en la periferia de su propio sistema, pero todavía se aferran a él. En algunos murales figuran tigres (¿evocación de Tetejone?); en otros el Camión, un personaje cada vez más conspicuo en los Andes, aun en aquellos sitios donde no hay carretera. En la mejor de todas las casas pintadas puede verse una escena de cacería copiada de un calendario inglés. En medio de los zorros europeos, de los caballeros con casacas rojas, el artista mantuvo un resto de buen sentido y también pintó bueyes y gallinas.

Una expresión más definida del

Poblano es la casa de Rengel no muy lejos de la casa Bonifácio, -- también en la parte alta de Ambaná, pero en barrios afuerinos. Los Rengel son de tradición campesina pero, al mismo tiempo, como residentes de Ambaná se esfuerzan por hacer suya alguna parte de la cultura semi-urbana de Bolivia. Los murales pintados por Rengel retratan ese conflicto. Son de técnica elemental, pero de factura simbólica muy compleja. Representan escenas asociadas al Caimán, y a una gran bestia atigrada. En conversaciones con la familia Rengel pude precisar que para esa composición habían tenido en cuenta un texto escolar del hijo menor, algunos cuentos populares sobre un monstruo del Lago (¿Titicaca?); y también sueños amenazadores que habían tenido

tanto el muralista como sus hijos. Esos sueños, asociados con la Serpiente y el tigre terminaron cuando Rengel empezó a pintar su mural.

En esos murales de Rengel, -- los más recientes de toda la serie estudiada, hay un énfasis exploratorio que parece caracterizar el comportamiento de algunos sectores del campesinado boliviano actual. (El estancamiento ideológico que se les asigna es sólo una suposición urbana). No es seguro, sin embargo, que los Poblanos - y su Arte puedan constituirse en una vanguardia campesina. Los recientes cambios de la sociedad -- global boliviana -con la expansión creciente de modelos capitalistas en el agro- han producido un efecto de

suspenso entre los campesinos. Varias opciones estéticas tienen, dentro de este contexto, para autointerpretarse ideológicamente: un arte que exorcisa sueños y temores (Rengel), los modelos tradicionales Chiara-Nina, la adopción de simbolismos extraños (calendarios, camiones, etc.). O una opción X aun desconocida. Lo más probable es que por algún tiempo continuen experimentando todas esas alternativas y que incluso resurja el arte mural entre algunos vecinos para continuar usándolo como vehículo de sus aspiraciones. De ser así nos encontramos al comienzo de una "segunda vuelta" en el arte mural de Aubaná. Nuevas confrontaciones sociales, nuevas soluciones estéticas serán cada vez más visibles en los próximos años; y algunos ele-

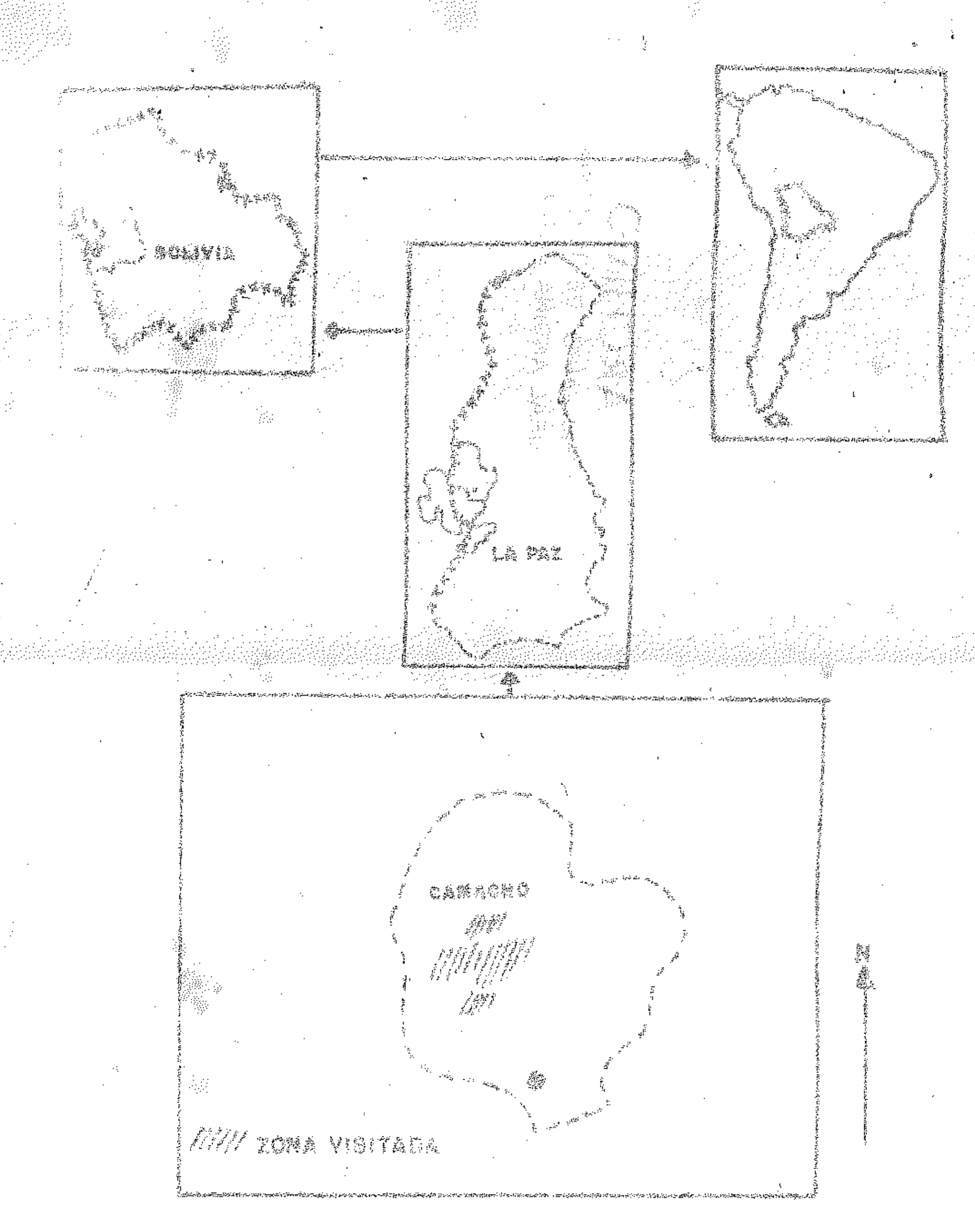
mentos, factores y modalidades de los que hemos analizado quizás sigan entonces teniendo vigencia.

Sucre, 1977 - Lima, 1979.

****

M.A.P.

ARCHIVO
SEMINARIO DE HISTORIA
RURAL ANDINA - UNMSM.
Ejemplar Nº 2 recibido
RAC



LEYENDA

LIMITE	INTERNACIONAL
"	DEPARTAMENTAL
"	PROVINCIAL

·REINO·DE·LAS·IИS MAR
O·HACIA·EL·DERECHO·DE·LAR·DE·NOR



...A·LA·MAR·DE·SVR·LLAL. MAR

ISHRA
SEMINARIO DE HISTORIA RVRAL ANDINA
Repositorio Digital
2020

:REINO·DE·LAS·INS

MAR

O·HACIA·EL·DERECHO·DEL·AR·DENOR



IIO·HACIA·LA·MAR·DE·SYR·LLAI·AM